

Representaciones de lo familiar en dos obras de teatro argentino contemporáneo

(*Mujeres soñaron caballos*, de Daniel Veronese
y *La escuálida familia*, de Lola Arias)

Por Daniela Berlante

*“Parece una ley: todo lo que se pudre forma una familia”
Fabián Casas, Hace algún tiempo (de Tuca).*

Teatro de la infelicidad. De la desgracia. Del contratiempo inesperado, reza uno de los *Automandamientos* que define la poética del dramaturgo y director Daniel Veronese¹; y la divisa se torna pertinente a la hora de adentrarse en los mundos representados por estas dos obras, mundos que se construyen y sostienen en el entramado perverso y desangelado de la institución familiar.

Si en algo coinciden ambas producciones -que por lo demás han coexistido en 2002 en la cartelera teatral de Buenos Aires- es en dismantelar y dar por tierra la estabilidad y el resguardo ofrecido por el llamado “seno familiar”.

Lejos de erigirse en reser-

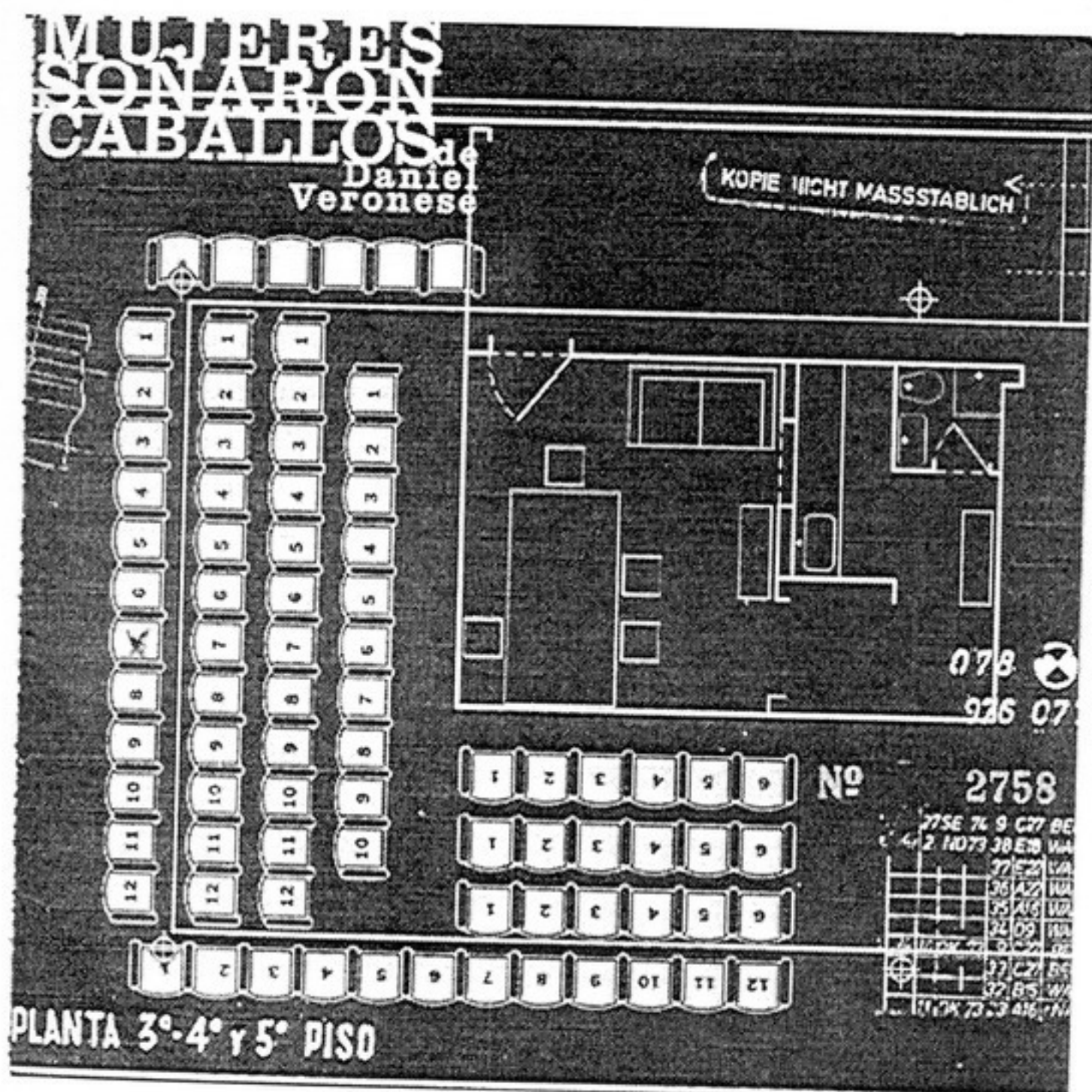
vorios de la identidad y los valores, las familias pergeñadas por estos textos devienen máquinas de la distorsión, en tanto liquidan el principio garantista de la existencia que, tradicionalmente, se le ha atribuido a la institución familiar; y es en ese movimiento que *Mujeres soñaron caballos* y *La escuálida familia* problematizan su estatuto, desestabilizándolo, como si se propusieran desandar el camino fijado por el estereotipo, que ha diseñado para la familia el lugar del reaseguro y la supervivencia, del cobijo y el bienestar.

Tanto el texto de Veronese como el de Lola Arias² navegan por las aguas opacas de lo siniestro e intentan desentramar el tejido urdido en torno a los convertidos lazos de familia.

La experiencia a realizar exige una localización y Veronese - quien estrenó su espectáculo en octubre de 2001 en el Teatro Callejón- decide desplegarla en un ícono por excelencia del teatro realista: el living. En efecto, tres hermanos con sus respectivas esposas se encuentran en casa de uno de ellos, dispuestos a compartir una velada. Sin embargo, ese espacio tan conocido y transitado por la estética naturalista comienza a asumir progresivamente un carácter sombrío, incier-

to, desconcertante. "Sabotear las expectativas del espectador" clama otro de los Automandamientos del director, y la orden se cumple. El living y -particularmente- la mesa familiar, emblemas de la unión de sus miembros para la representación realista, quedan aquí desvirtuados, desviados de esa asignación de sentido. El espacio se distancia de lo que aparenta ser y deviene una zona ambigua en la que la operación de deriva comienza a producirse.

"Para que exista mirada in-



teresada es necesario que el objeto se vea como conocido pero inmediatamente se desvele ante nuestros ojos y nos resulte ofensivo a la vista" afirma Veronese.³

El espacio mínimo de la casa de Roger y Bettina en la que transcurre la acción, mínima tam-



Mujeres soñaron caballos

bien ya que lo previsto allí inicialmente es una velada entre hermanos y cuñadas se va enrareciendo, básicamente a través de dos procedimientos que involucran el plano discursivo y los lenguajes kinésicos y proxémicos. En el plano discursivo se esbozan conversaciones que quedan truncas o entrecortadas y que remiten a diversas series temáticas: el cierre del negocio familiar cuya economía está en crisis; un guión de cine en el que una mujer encuentra confiables, queribles y excitantes a unos policías "profundamente marcados por la violencia"⁴, el robo cometido por Bettina del libro de recetas de Lucera, esposa de Iván; el box y sus efectos; los hijos ... "Por eso no quiero niños. ¿Para qué traer niños a un mundo violento? ¿Para matarlos a golpes después como animales? sostiene Ulrika, mujer de Rainer; la comida, ya como metáfora de ciertas relaciones de pareja ..."Y comprendí entonces que eso somos nosotros

dos. Todo eso, el arroz, la cebolla, el espárrago. Aunque tengamos distinto sabor nos complementamos" dice Bettina, ya como instancia de homologación con los animales..." Comemos como las ratas" afirma Rainer, y Ulrika responde: "Nosotros somos las ratas entonces. Todos. Rata. Vos serás siempre una rata, Rainer.... Esa es tu marca. Y la de todos nosotros". Y ésta es, en realidad, una de las marcas más ostensibles del teatro de Veronese. Un teatro que hace del concepto deleuziano del devenir animal uno de sus principios constructivos.

..."Ya no hay sentido propio, ni sentido figurado, sino distribución de estados en el abanico de la palabra...No se trata del parecido entre el comportamiento de un animal y el de un hombre, y mucho menos de un juego de palabras. Ya no hay ni hombre, ni animal, ya que

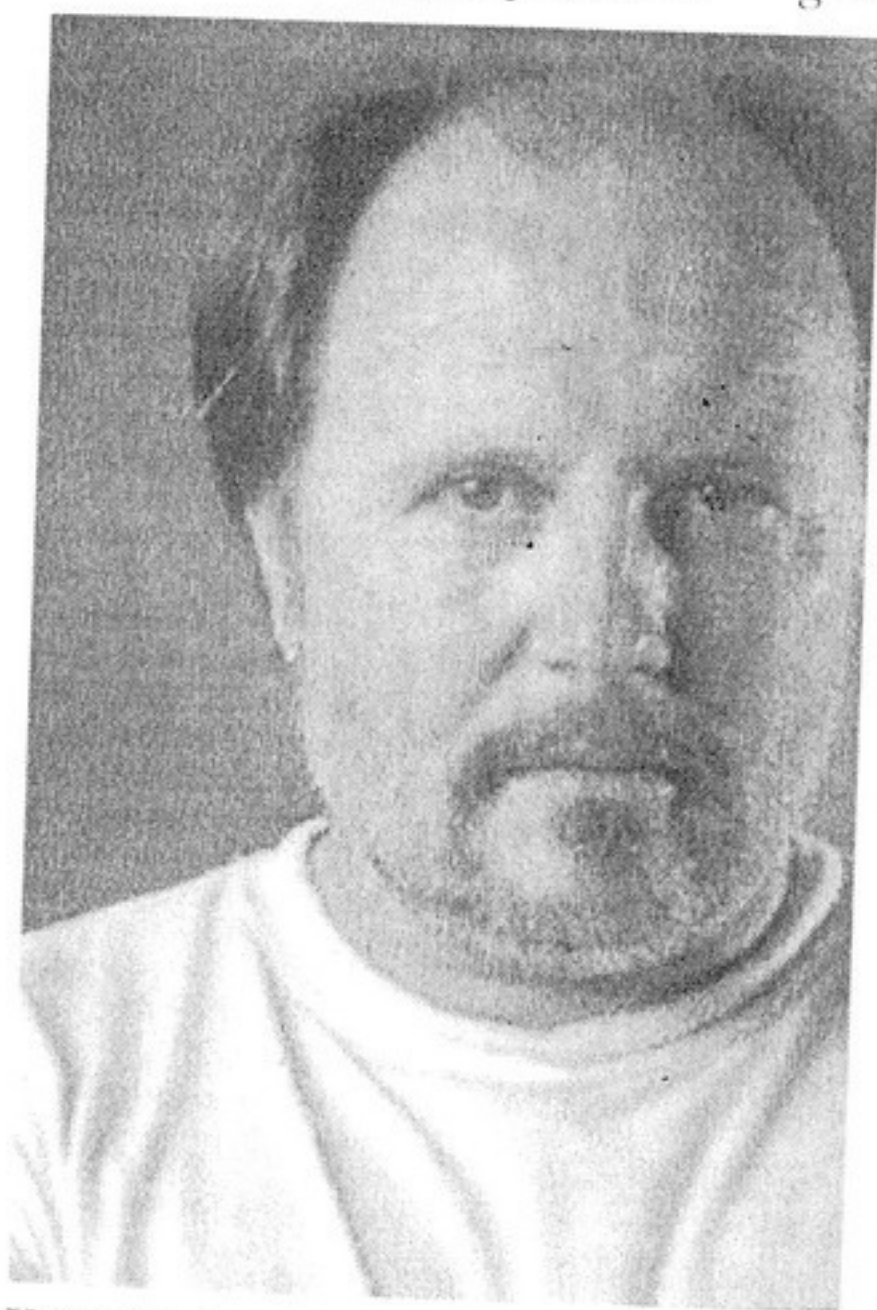
cada unos desterritorializa al otro, en una conjunción de flujos, en un continuo de intensidades reversibles.”⁵

Los personajes no actúan como ratas. Devienen ratas en el espacio mínimo que propone la puesta. Ratas de laboratorio que deambulan, se chocan y entre-cruzan bajo la mirada atentísima de espectadores convidados a analizar vínculos familiares degradados.

En este sentido, los animales dispuestos por Veronese en sus textos dramáticos y espectacula-

res no operan como metáfora de la condición humana. Admitimos que es una lectura posible. Admitimos también que los discursos que en esta obra giran en torno de los caballos como figuras aglutinantes podrían funcionar como metáfora: de libertad individual en pos de la realización de los sueños incumplidos, de huida de la familia, de fuerza que conquistan las mujeres abandonando así su condición de sexo débil. Sin embargo, sería reduccionista. Se trataría de fijar el sentido -con el reaseguro que ello supone- en lugar de desplegarlo, de abandonarlo a su propia deriva.

Los caballos en *Mujeres soñaron...* cruzan la historia de sus protagonistas de diversos modos: en el caso de Ulrika, forman parte de su guión cinematográfico, en un avatar de alta excitación y deseo sexual; en el caso de Bettina, como el pony regalado por sus cuñados cuya muerte fue “precipitada» por Roger, asunto que permanecerá secreto hasta su develamiento en el encuentro familiar; finalmente para Lucera -personaje cuyo origen constituye un enigma- el caballo está en la clave de su filiación. Descubrimos que quien es su marido -y por



Veronese, el autor.

Foto: Lorena Miconi

edad hasta podría ser su abuelo, es en realidad su apropiador. Deformada la verdad de los hechos, tal como se ha hecho con los hijos de los desaparecidos en la última dictadura militar, Iván relata a Lucera la historia de su origen ligada a un accidente sufrido por sus padres en un sulky cuyo caballo se desbarrancó.

Sin embargo, Lucera parece tener sospechas sobre este episodio y se reconoce como una extranjera en el entramado vincular: ...“Hasta aquí observo como una extraña esta escena familiar”. Probablemente, esto explique que sea su personaje el que afirma: “Hay un nuevo tipo de violencia en el aire”, presagiando el desenlace funesto.

Habíamos anunciado que otro de los procedimientos de los que se valía el espectáculo para producir el extrañamiento del objeto ya conocido, radicaba en el trabajo con los signos kinésicos y proxémicos en el espacio.

El ámbito reducido de la casa aproxima los cuerpos y las miradas de modo que la violencia se vuelve aún más ostensible desde su puesta: roces y atropellos de los actores en la estrechez de la escena, pelotazos que rebotan en la pared dados por quien se revela esa noche como el enfermo terminal de la familia, portazos recurrentes con los que se

entra y se sale de la casa, juegos de fuerza entre los hombres, carcajadas histéricas, llantos.

Esta familia desconoce otro modo de afirmarse que no sea violento, dado que esta condición anida en el dispositivo de sus vínculos, y es en esa constelación donde queda sintetizada la indagación que se propone el texto espectacular acerca de los modos que puede asumir la violencia en el entramado familiar.

Se concluye que hay un sinnúmero de posibilidades: la violencia psicológica, física, verbal, sexual, la generada por la frustración personal, por el miedo a envejecer, por lo incierto del futuro. Sin embargo “hay un nuevo tipo de violencia” dice el texto, y ésta es la más radical porque es la del origen, es violencia trágica y no puede concluir sino en la muerte.

Así es como el personaje de Lucera, iluminada luego de años de oscuridad, alumbra su pasado y devela el secreto de la historia. Sustraída como un objeto de la mano de sus padres por los tres hermanos, la muñeca deviene mujer y en un mismo movimiento mata a los apropiadores y a sus cómplices, las esposas, y declara su embarazo.

...“Y pasó lo inevitable” dice Lucera ...“lo que estaba necesitando que pasara desde hacía

años: una gran estampida de animales se desató por el cuarto. Ahora podía empezar a distinguir qué había en el fondo...” Lucera anuncia la continuidad de la descendencia, en el momento en que devela la mentira de su origen. ¿Qué estirpe fundarán aquellos argentinos que aún desconocen el suyo? ¿Qué familias compondrán? ¿Qué formas de violencia adoptará el secreto?

Se diría que ése es El tema que organiza *Mujeres soñaron caballos*.

De horda, de familia y de tragedia

La escuálida familia, estrenada en octubre de 2001 en el Centro Cultural Ricardo Rojas, con



dirección de la misma Lola Arias, se desarrolla en torno de una hipótesis que leemos en el Prefacio⁶: “La Historia es siempre familiar”. Arias despliega este concepto afirmando que “en toda la tragedia -de la Biblia a Grecia y Shakespeare- la familia funciona como la metonimia del reino. Si el teatro es pura condensación y economía, en los roles de parentesco se exhiben todos los vericuetos del poder”⁷.

De modo que la historia que la dramaturga pone en escena contará con los tópicos propios de la tragedia: un reino (que puede ser país o baldío, según consta en el Prefacio, parlamento dicho por el personaje de una de las hermanas, Luba), un trono, un huérfano, un duelo entre hermanos, un cadáver, una violación.

El espacio elegido para el desarrollo de la fábula es indefinido: “*En algún país de la nieve, una escuálida familia*”. Anulada la posibilidad de adscribir la historia a un referente espacial particular la geografía estalla: no es ningún lugar y es todos. La fábula de las hermanas que salen de caza y en lugar de regresar con una presa lo hacen con un huérfano -levemente idiota y en estado salvaje- desata la tragedia. No ocurre en lugar alguno en particular pero ocurre en todos, porque según la lectura de Arias, todas las fami-

lias reproducen inexorablemente en su conformación el reino en miniatura. Esto implica -básicamente- la pérdida del trono, del sitio de poder, por parte de uno de sus integrantes, quien -excluido- regresa a recuperarlo, y en ese retorno desencadena hechos luctuosos.

La puesta en escena pone en acto este principio y hace de la miniatura su escala y su diseño. *"Padre yace sentado en su trono en miniatura"*, *"Padre borracho con un tropel de botellas en miniatura"*, *"Lisa ordena las figuras de un pesebre en miniatura"*, *"Luba revuelve el botiquín, saca una carta pequeña y sucia"*, *"En el centro de la sala un pequeño altar"* son acotaciones que disponen la reducción.

Hablábamos de un trono perdido y del imperativo de ser recuperado. Es este movimiento el que convoca a Reo, el expósito, el abandonado por Padre y Madre a recrear sin proponérselo la trayectoria de Edipo. Excluido de la familia y asimismo de la lengua... "El abre la boca como quien no sabe hablar"... Reo es para las hermanas puro cuerpo, objeto de descubrimiento y de deseo, que deviene sujeto en la instancia de la apropiación de esa lengua.

Luba: Entonces cuando Reo no hablaba no tenía yo... ¿en qué momento se le formó el yo?

Lisa: Bueno, cuando habló.

Dueño entonces del lenguaje, su cuerpo deja exhibir la marca de filiación que lo inscribe en la historia de orfandad creada -paradójicamente- por Padre y Madre, siniestros personajes que definen su entidad en la transgresión sistemática del rol que la Cultura les ha asignado. Así es como esta Madre puede ordenar ahogar a su hijo o puede indistintamente amamantar hijas, liebres o al propio Padre. Del mismo modo, Padre, quiebra el tabú del incesto, se acuesta con Lisa, su propia hija, y la embaraza.

Es notable, en este punto, el uso que hace Arias del discurso religioso que contextualiza las escenas íntimas entre Padre y Lisa. Los relatos bíblicos -lejos de inscribir la ley de Dios- funcionan como narraciones que Padre manipula a su antojo para habilitar y dejar legitimada la práctica prohibida. Otro claro ejemplo de distorsión-disfunción como principio organizador de la textualidad y de la familia por ésta creada.

Asimismo, como reverso de la actitud minimalista que asume la puesta en escena, al plantear en la estrechez del espacio una estética de lo mínimo (puede



observarse la exigua dimensión de los objetos elegidos: bañadera, cuaderno de Luba, colección de botellas del padre, etc), el texto dramático encuentra su lógica y su tono en la desmesura: suicidio, parricidio, fratricidio, canibalismo e incesto son algunos de las formas que adquiere la *hybris*. Sin embargo, el exceso es tan desbordante que supera el horror y se desvía, por el propio efecto de la hipérbole, hacia el humor.

Tal vez sea esta trayectoria trágica pero al mismo tiempo desdramatizada la que le permita a Arias establecer una mirada no condenatoria para con sus personajes: "simplemente están ahí con su rol tatuado en la frente" dice la autora.

La moral cede en estas consideraciones su lugar a lo fatal. Así sucede. Como en las mejores familias.

No obstante, el texto inaugura la posibilidad de fundar un nuevo orden. Muertos Padre, Madre y Lisa, Luba se declara embarazada de quien es su propio hermano, Reo.

Luba: "Dicen que el amor entre hermanos engendra niños idiotas. Fundaremos entonces una familia de idiotas y viviremos felices en el fin de la nieve. Tendremos uno, dos, mil niños idiotas y los dejaremos correr, amar, morir.

Se juntarán entre sí, engen-

drarán otros idiotas y así sucesivamente...

El Patriarcado que regía en el antiguo orden queda así anulado y su vacancia deja lugar a una ausencia, la de la ley. En *La escuálida familia* esto no constituye caos, muy por el contrario, la ilusión de la felicidad se sostiene en la suspensión de los preceptos. La nueva estirpe hace de la libertad su naturaleza, transformando los viejos mandatos en líneas de fuga por donde se pulveriza la antigua y dudosa herencia.

Hacia un nuevo modelo

Habíamos comenzado nuestro trabajo afirmando que los modelos familiares propuestos por las obras abordadas, no sólo desmantelaban el principio de pilar de la sociedad atribuido a esta institución, sino que le asignaban una conformación desvirtuada y siniestra.

Sin embargo, y a pesar de las características ominosas que la misma revela, ambas dejan abierta la posibilidad de su continuidad.

Lucera está embarazada, y el hijo por nacer, inocente del mal que representa el varón que lo ha engendrado, está bajo su égida, en su propio cuerpo, con plenas posibilidades de entrar a la vida. Luba, por su parte, anuncia gozosa la llegada de una nueva generación, aún